



La promesa a medio cumplir: un análisis pragmático sobre el *Museo de la Novela de la Eterna*

Diego Hernán Rosain¹

Universidad de Buenos Aires
dhernan_rosain@live.com.ar

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo introducir una mirada pragmática sobre la obra póstuma de Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*. El análisis se enfoca en gran medida en la teoría de John L. Austin sobre los actos de habla. Al considerar el texto como una promesa, se pueden apreciar los movimientos y mecanismos que Macedonio introdujo antes y durante su producción, los cuales se volvieron parte crucial e inseparable del mismo. En tanto promesa, la forma que adopta la novela en gran parte es la de prólogo. Dichos prólogos estarán regidos por dos movimientos: digresión y dilación. Así, la promesa de Macedonio de dar comienzo a su novela nunca ocurre, suspendiendo no sólo el relato, sino también el acto inconcluso de prometer.

Palabras clave: Macedonio Fernández – Promesa – Acto de habla – Prólogo – Digresión – Dilación

Abstract: This paper aims to introduce a pragmatic view of the posthumous work of Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*. The analysis focuses largely on the theory of John L. Austin about speech acts. In considering the text as a promise, one can appreciate the movements and mechanisms that Macedonio introduced before and during his production, which became a crucial and inseparable part of it. As a promise, the form that the novel adopts is largely the prologue. Those prologues are ruled over by two movements: digression and adjournment. Thus, Macedonio's promise to take his novel up never happens, suspending not only the story, but also the unfinished act of promising.

Keywords: Macedonio Fernández – Promise – Speech act – Prologue – Digression – Adjournment

¹ **Diego Hernán Rosain** nació el 24 de agosto de 1991, es estudiante avanzado del Profesorado y la Licenciatura en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesor en escuelas secundarias. Es colaborador y ha publicado artículos en la revista digital *Puesta en escena* en el área de "cine" y "puesta en letra", como "Hombres de papel, dos autobiografías: Luis Gusmán y Héctor Libertella" y "Hacia una estética del vaciamiento: *La hora de la estrella* de Clarice Lispector".

Es el 'lento venir viniendo' de Macedonio Fernández. A la diferencia que era Borges Macedonio suma otra diferencia, ¿un Borges al cuadrado?, y nos ofrece con toda naturalidad el espectáculo de una literatura cada vez más argentina si cada vez más exótica.

Héctor Libertella, *La Librería Argentina*.

Introducción

Existen ciertos casos en los que la historia de un texto es la historia de cómo fue escrito ese texto. El *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández es uno de esos casos. Por más de cuarenta años este texto sufrió infinitas modificaciones que lo llevaron a ser concebido como idea, como publicidad, como programa, como mito, hasta poder alcanzar la jerarquía de texto.

Una de las facetas más interesantes de la obra de Macedonio es la configuración del *Museo* como una promesa. Entiendo que una promesa es algo móvil, con lo cual el emisor puede crear o modificar su entorno a su gusto. Promesa, entonces, entendida como un objeto manipulable, alterable, capaz de tomar diferentes formas y producir diferentes efectos en los enunciatarios. Los movimientos que realiza Macedonio a la hora de "prometer" al público su *Museo* son numerosos y la promesa continúa siendo explotada aun dentro del texto.

Una pequeña clase de lingüística

Una promesa como acto de habla, tal y como la define J. L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*, consta de tres dimensiones: una dimensión locucionaria, una ilocucionaria (prometer) y una perlocucionaria (conformar, satisfacer, enojar, etc.). Cuando uno de los elementos concomitantes a la promesa falla no podemos decir que:

[...] la expresión es falsa, sino que ella, o más bien el *acto* (por ejemplo, la promesa), es nulo, o hecho de mala fe, o incompleto, o cosa semejante. En el caso particular del prometer [...] es apropiado que la persona que expresa la promesa tenga una determinada intención, a saber, cumplir con su palabra (Austin 51-52).

Es decir, la promesa como acto de habla no puede ser nunca una mentira ni un enunciado erróneo: "lo que más podemos argumentar es que implica o insinúa una falsedad o un enunciado erróneo" (Austin 52).

Para Austin, lo importante de los verbos que denotan un compromiso es "comprometer a quien lo usa a cierta línea de acción" (205), pero, además, "tengo que pensar que lo que prometo es practicable y pensar, quizá, que el acto prometido resultará ventajoso

para el destinatario de la promesa” (83). La promesa exige un doble movimiento: primero, trae a colación o hace presente algo que no existe aún, que no tiene forma o que no es, sino que se crea o sostiene en la palabra, en el acto pragmático de enunciar; segundo, posterga, aplaza, pero también delimita la aparición de un hecho en el futuro y no en el presente inmediato.

Otra cuestión es que la acción de prometer se dilata en el tiempo, puede durar desde horas hasta décadas, y lo mismo ocurre con las condiciones necesarias para determinar su fortuna. Una promesa se puede romper, que no es lo mismo que cumplir o incumplir. También se puede transmitir, el actor que cumpla dicha promesa puede cambiar si los participantes y el contexto así lo permiten.

Las promesas son, de los actos de habla propuestos por Austin, uno de los más complejos y multiformes. ¿Qué cosas se pueden hacer con una promesa? Veamos qué es lo que hace Macedonio con su *Museo*.

Evolución de la promesa

Los críticos más optimistas, como Ricardo Piglia y Nélica Salvador, ubican el origen del *Museo* en 1922, año en el que Macedonio comienza a concebir la idea de una novela paródica; pero las primeras pruebas acerca de la producción de dicho texto no aparecen sino hasta 1928, cuando Macedonio empieza a publicitar su obra por medio de intercambios epistolares.

Tres cartas escritas a Fernández Latour, Gómez de la Serna y Pereda Valdés, anticipan, comentan y prometen la publicación de *La niña de dolor dulce persona de un amor que no fue conocido* (primera versión del título de la novela) para septiembre de 1929. En mayo de ese año aparece otra carta dirigida a Gómez de la Serna anunciando que la novela contará con veintinueve prólogos exactamente.

Toda esta información aparece retratada en el “Prólogo a lo nunca visto”, el cual fue escrito entre 1925 y 1927, años en que se producen los primeros manuscritos de la novela:

Yo buscaré confiado el juicio de la posteridad universal acerca de mi novela en la última edición de *Crítica y La Razón* del 30 de septiembre de 1929, día de su aparición impostergable, pues ya he consumido todas las postergaciones por promesa y las más literarias por prólogos (Fernández 45-46).

A su vez, en ese prólogo Macedonio promete que la novela contará con “veintinueve prólogos de no dejarla empezar” (50). Debemos suponer que estas dos promesas no fueron, al menos en un principio, hechas con malicia.

Podemos pensar que la empresa que se propuso realizar le llevó a Macedonio más tiempo del que en principio había planeado. En 1931 y 1932 vuelven a aparecer cartas dirigidas a Gómez de la Serna, César Tiempo y su hija Elena anunciando la pronta finalización de la novela, lo cual, como se sabe, no ocurrió. En 1937, Macedonio escribe a César Tiempo con la intención de que *Columna* hiciera publicidad sobre su novela y promueva la discusión. En este año, si no antes, ya surge una cuestión interesante.

Para 1937, lo único que se conocía públicamente del *Museo* era un artículo que apareció en la revista *Libra* en 1929. La primera versión del texto de la que se tiene conocimiento data, a su vez, de ese mismo año y fue copiada por Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, quien la tomó de los primitivos manuscritos de 1925-1927. Pocos eran hasta entonces quienes tenían conocimiento o tuvieron algún contacto directo con el texto. Entonces, ¿cómo es posible que Macedonio sugiriera la idea de publicitar y promover la discusión acerca de una obra que nadie más que él conocía?

Para este año, Macedonio ya había comprendido los efectos que su novela “fantasma” podía provocar en el público que él mismo había creado². Por años había allanado el terreno para publicar una novela que por varios motivos se fue postergando hasta la hora de su muerte y más aún. El proyecto que se había propuesto trazar era monumental e inabarcable; la novela podría haberse expandido infinitamente y así hubiera sido de no habérselo impedido el ciclo natural de la vida. Dos de las promesas detalladas más arriba no fueron cumplidas: la novela no vio la luz en 1929, sino que tuvo que esperar hasta 1967, año en que se publica la primera edición no definitiva; la novela no cuenta con veintinueve prólogos, sino con más de cincuenta (las cifras varían según las versiones que se tomen en cuenta).

Las cronologías continúan: en 1938 se anticipan pasajes de la novela en *Columna*, en 1941 aparece un prólogo en *Huella*, entre 1943 y 1945 aparecen dos prólogos en la *Revista de*

² Ana María Camblong destaca la tensión que se produce entre la necesidad publicitaria y la insistencia en la demora de la aparición como efecto que genera el texto aún no publicado sobre el campo artístico: “La «propaganda» que el discurso macedoniano viene desplegando durante tantos años no es la mera noticia de una novela, no es el simple «aviso publicitario» de un producto que será indispensable consumir, sino una cínica y perseverante manipulación semiótica destinada a articular y quebrantar el «pasatismo»” (“Estudio preliminar” XXXV).

las Indias de Bogotá. Luego de esto no se volverá a hablar acerca del *Museo* y se transformará en un mito hasta que, luego de cumplirse quince años del fallecimiento de Macedonio, su hijo, Adolfo de Obieta, tras un arduo trabajo de desciframiento y recopilación, decida publicarlo.

No deberíamos cortar todos estos discursos con la misma tijera³. Ya dijimos que, en un principio, Macedonio probablemente había concebido la idea de publicar el *Museo* en 1929. Por diversos motivos (salud precaria, trabajo a desgano, múltiples mudanzas, otras publicaciones, nuevos pasajes para la novela), no llegó nunca a cumplir el plazo que había prometido y que se iba reactualizando con cada promesa; en palabras de Austin, Macedonio habría cometido una serie de desaciertos. Pero, a partir de 1937, Macedonio ya no tiene la intención de publicar la novela, sino, simplemente, de expandirla y generar incertidumbre en sus receptores; aquí sí podemos decir que Macedonio cometió una serie de abusos que contribuyeron a crear la historia del *Museo*⁴.

Estos abusos produjeron consecuencias inimaginables. La más importante, quizás, fue la de crear un corpus crítico en torno a una obra que aún no tenía (ni tendrá) una forma acabada. El mismo Macedonio se da cuenta desde un comienzo de esto y lo reescribe de manera humorística en el temprano prólogo anteriormente citado:

Yo, el más nombrado y mejor identificado de los desconocidos, me veo en apuros de Obras Completas, para empezar, de modo que todo el porvenir, toda mi carrera literaria será posterior, en mi caso, a dichas Obras; sólo porque el público no se ha parado a esperarme para darme nombre de un gran desconocido y ahora tengo que merecerlo, componiéndome de golpe un pasado de autor y poder luego comenzar a escribir (47-48).

El autor se consagra antes de comenzar el proceso de escritura; las Obras Completas suponen un comentario previo, toda una serie de alabanzas y glorificaciones por parte de la crítica; el escritor debe ponerse los ropajes del autor: uno puede ser escritor por diferentes

³ En efecto, Camblong es muy tajante al leer las distintas operaciones que Macedonio llevó a cabo con su *Museo* bajo la misma lupa; cuando, en realidad, las intenciones de Macedonio fueron cambiando drásticamente a lo largo de los años: "En esta proliferación de informaciones a cargo del discurso macedoniano, desautorizadas por el mero fluir de los acontecimientos; en este fárrago de promesas incumplidas y la insistencia del autor en hacer propaganda de su propia obra, flota la factibilidad de un planteo ético: mentira, impostura e infatuación. ¿Acaso no es Macedonio, tan sólo un embustero?" ("Estudio preliminar" XXXVI).

⁴ Hay, al menos, dos etapas durante la producción del *Museo*: una que va desde su génesis (década del 20) hasta la década del 30 (el año bisagra sería 1937, aproximadamente) y otra que va desde la década del 30 hasta el final de la vida del autor. En la primera etapa, el texto era imaginado como algo concreto y publicable, cuyos límites eran bien conocidos (veintinueve prólogos); en la segunda, el texto adquiere dimensiones amorfas y se entremezcla la textualidad oral con la escrita, lo cual produce varios de los efectos buscados por Macedonio: "Un lenguaje es una forma de vida. No podemos considerarlo aisladamente y en sí, con independencia de las múltiples funciones que cumple en el cuadro de la vida de quienes lo emplean" (Carrió; Rabossi 9).

motivos, pero el autor sólo lo es de una obra. Es en ese gesto que reside la fuerza de su obra: en la postergación, la obra crea significados antes de ser concebida del todo.

Por último, Macedonio no pudo cumplir su promesa de publicar, al menos en vida, su *Museo*. Otros tuvieron que hacer el trabajo por él: amigos, familiares, editores; es imposible imaginar cuántas manos pasaron por la organización de los papeles que dejó⁵. La multiplicidad de versiones hace imposible afirmar la existencia de un único *Museo*, por lo cual sólo podemos hablar del *Museo* como un objeto o bien ideal e intocable, o bien múltiple, inacabado y abierto. La promesa se ha cumplido, en parte o a medias. El texto que leemos no es el *Museo*, sino lo que la historia hizo de él⁶.

Pero no hay que desesperar; Macedonio ya había planeado qué hacer con él:

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer 'libro abierto' en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra o nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede (265).

Con gesto profético, Macedonio finaliza pero no concluye su obra. Otros la han continuado. ¿Alguien osará cumplirla?

Dentro del texto

Permítaseme que repita una cita: "ya he consumido todas las postergaciones por promesa y las más literarias por prólogos" (Fernández 46). Aquí vemos una fórmula matemática que sirve para explicar el funcionamiento maquinal de la obra: postergación = promesa = prólogo. La promesa, como ya se ha visto, funciona como postergación de la publicación de la obra. En algunos casos, sólo la trae a colación; en otros, sirve para mostrar algún adelanto, funciona como una metonimia. Pero, en el interior de la obra, la promesa

⁵ En definitiva, a partir de su publicación, el *Museo* escapó de su condición mítica y alcanzó el rango de texto; pero esto hizo que se generaran más polémicas en torno a él y que continúan implicando el cumplimiento o no de la promesa: "Mientras unos encontraron en la publicación una prueba irrefutable de que la Novela era algo más que una broma, una promesa incompleta o una virtualidad delirante, otros coligieron que mucho de lo publicado era un *collage* armado con el aporte de unos cuantos amigos" (Camblong "El archivo" 193).

⁶ "Los hechos que rodearon la producción de la novela, como las constantes promesas de Macedonio de darle un final y publicarla, le otorgaron un lugar de realidad, que a su vez Macedonio sustentaba con sus teorías sobre el género y con su práctica de escritura" (Piglia 85).

posee valor estético. Allí, toma forma de prólogo, mecanismo de la postergación por excelencia, y duplica el gesto, ahora en el plano textual.

Si lo central de una obra sería su argumento, entonces, el prólogo es aquello que posterga su aparición. El prólogo no forma parte de la obra, pero le sirve como introducción y preámbulo, dice algo sobre ella. Los prólogos poseen el mismo estatuto que la novela propiamente dicha, ocupan la misma cantidad de espacio. Se produce así una constante tensión entre el contar y el no contar, entre lo central y lo periférico.

Los dos procedimientos en los que se sostienen los prólogos son la digresión y la dilación. Ambos recursos poseen algo de lo que Derrida entiende por una de las acepciones de “diferir”:

Diferir en este sentido es temporizar, es recurrir, consciente o inconsciente a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del “deseo” o de la “voluntad”, efectuándolo también en un modo que anula o templa el efecto. Y veremos –más tarde– que esta temporización es también temporización y espaciamento, hacerse tiempo del espacio, y hacerse espacio del tiempo, ‘constitución originaria’ del tiempo y del espacio, diría la metafísica o la fenomenología trascendental en el lenguaje que aquí se critica y desplaza (43).

La digresión es el cambio del tema central en el curso del relato por otro paralelo, es decir, que nunca alcanza a tocarlo sin importar lo distantes o cercanos que sean. La dilación, en cambio, atañe al tema principal, pero lo demora, lo atrasa y lo esquiva, tiene la forma de una parábola matemática, siempre acercándose, tendiendo a su concretización. Mientras que la digresión, según la teoría de Paul Grice, otro lingüista pragmático, iría en contra de la máxima de relevancia, la dilación iría en contra de la máxima de modo⁷. Ambas, empero, suspenden el deseo del lector por conocer el argumento de la obra.

La digresión suele aparecer en la obra bajo diversos aspectos: paréntesis, notas al pie de página, aclaraciones, chistes, puntos suspensivos, interrupciones *ex abruptas*, reflexiones. El tema de todas estas formas también es variado: en algunos casos predomina el tono humorístico, pero en su mayoría tienden al pensamiento metafísico y a la elucidación del

⁷ Brevemente, Grice postula que todo discurso o conversación es un conjunto de líneas directrices o de medios racionales que permiten llevar a cabo el intercambio comunicativo. Toda conversación está regida por un principio cooperativo que contiene cuatro categorías o máximas las cuales son: 1. La categoría de cualidad o calidad (“diga la verdad, no hable sobre lo que crea falso o de lo que no tenga pruebas”); 2. La categoría de cantidad (“sea informativo, no diga ni más ni menos de lo que se le pida”); 3. La categoría de relación o relevancia (“sea pertinente, hable de lo que se le pida”); y 4. La categoría de modo o claridad (“sea claro y directo o no sea ni ambiguo ni oscuro”).

programa estético que se plantea en la novela. El "Museo" es el "espacio privilegiado en donde se cruzan el artista y el crítico, adonde van los lectores diestros; tiene varios significados: es el nombre del texto, pero también puede calificarlo adjetivándolo (novela-museo)" (Piglia 65). Estos dos aspectos convergen en la novela y disputan el espacio con la narración. Nuevamente, si la narración se asocia con el fluir del acontecer, el pensamiento lo detiene en un espacio sin tiempo, eterno.

La dilación, en cambio, siempre aparenta ser pertinente. Permite hablar sobre determinados aspectos de la novela que la constituyen, pero que, al desconocer el contenido real de la misma, no puede ser aprovechado al máximo por el lector. Aquí entra todo el aparato crítico y teórico que gira en torno a la construcción y la composición de la novela: definiciones de lector, autor, narrador, personajes, novela, argumento, etc. El truco está en definir brevemente alguna forma e, inmediatamente después, postergar su conclusión, postergarla para otro prólogo. El objeto a definir permanece así abierto, su sentido no es unívoco sino polivalente. Esto se ve, por un lado, en las múltiples definiciones que Macedonio da acerca de lo que comprende por "lector seguido" y "lector salteado", pero también en las variadas clasificaciones a las que somete su novela. La significancia, entonces, se reactualiza con cada prólogo, formando una compleja constelación semiótica siempre amenazada por otro eslabón.

Cultivador del arte de la demora, de lo pertinente y lo impertinente, el hedonismo macedoniano se basa en la continuación, indeterminada y a toda costa, del proceso de escritura. En Macedonio, la escritura se acumula, se expande. El texto que se escribe no se desecha, sino que circula dentro o fuera de la novela para luego ser ampliado en otra parte. Esto provoca la suspensión de todo sentido clausurado. La escritura puede continuar indefinidamente y siempre puede haber un nuevo término que engruese las hojas del libro y modifique el sistema de valores que en él se formó.

Una tradición para Macedonio

Reza en las primeras páginas del *Museo*: "Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó" (Fernández 13). Es imposible pensar que la originalidad de Macedonio no provenga de

ninguna parte. En primer lugar, el contacto con los jóvenes vanguardistas de la década del 20 le proporcionó los medios (o las incertidumbres) que le permitieron escribir toda su obra posterior. Es indudable el valor imprescindible que tuvieron estos muchachos para Macedonio. Él mismo afirma en una carta dirigida a Gómez de la Serna de 1927:

Por culpa de la juventud artística de Buenos Aires, que conocí hace cuatro años, estoy abismado en un problema de estética. Me desvalijaron por aquel entonces con tanta prolijidad e inmenso provecho de mi estética pasatista que hasta la fecha no he podido recuperar mi ignorancia original (Gómez de la Serna 1586-1601).

Imbuido por las vanguardias, sobre todo la ultraísta, Macedonio cultivó el desprecio por la estética realista y la exaltación por la forma y el artificio. Pero esto no alcanza para explicar el surgimiento de una obra tan tardía y demorada tanto en su aparición como en su producción.

Hay una segunda tradición, más implícita e inconsciente, en la cual Macedonio se inscribe no por filiación, sino por afinidad. Me refiero a la tradición folletinesca.

Para Emilio Carilla (1958), en el siglo XIX coexistían dos tipos de obras que se agrupaban bajo el título de folletín: aquellas cuya primera aparición fue bajo el soporte libro y que posteriormente eran publicadas como folletín, es decir, por entregas en los periódicos de la época; y los folletines propiamente dichos, obras novelescas creadas a partir de la intencional búsqueda del interés del público a través del manejo de la intriga.

El folletín supone la publicación fragmentaria, por entregas, ya sea diaria, semanal o mensual; la postergación de la satisfacción del deseo de leer es intrínseca al género. El *quid* del folletín es atraer la atención de los lectores y mantener en suspenso su interés por la escritura, mecanismo que Macedonio utiliza por casi treinta años. Tanto los folletines, en tanto obras emergentes del siglo XIX, como el *Museo*, fruto de la corriente vanguardista que atravesaba la época, surgen como textos “menores” rechazados por la cultura letrada del contexto histórico. Su aspiración más grande es la creación de un nuevo público lector que consuma y aprenda a leer según los nuevos pactos de lectura.

Sin embargo, cabe aclarar al menos dos diferencias. El corte que se hace en el folletín es consciente, suspende la acción en un punto álgido para luego retomarla en la siguiente entrega. Macedonio, en cambio, hace el corte cuando la materia discursiva se agota en la totalidad del prólogo y aquello que le sigue puede o no tener relación con lo anterior. Además,

el folletín promete y cumple con la clausura del sentido de la obra y respeta el orden cronológico de un inicio, un nudo y una conclusión; mientras que él debate y lucha contra la concepción de la obra de arte como una unidad cerrada y concluyente.

Existe un antecesor, si bien distante, muy afín a los mecanismos macedonianos, que incursionó en el género folletinesco y cuyo estilo puede ser cotejado con el suyo. Me refiero a Lucio V. Mansilla⁸.

La *causerie* funciona como un espacio en el cual es posible “discurrir sobre la vida y la escritura” (Iglesia; Schwartzman 12). Como en el *Museo*, los campos de la ficción y de la realidad se entrelazan para contaminarse y modificarse mutuamente a tal punto de que aquello que sucede en el texto genera repercusiones fuera de él. Mansilla promete en reiteradas oportunidades la publicación de un libro futuro en el cual se contarán los hechos más ricos, jugosos y enigmáticos de su vida. Las *causeries* funcionan como la antesala o prólogos de ese texto jamás escrito o cuya publicación (*Mis memorias*) no cumplió con las expectativas del público lector.

Como él mismo confiesa en su *causerie* “¿Si dicto o escribo?”, son dos los que participan en el proceso de la escritura: “Decía que mi secretario está ahí, y no puedo decir que pluma en mano, porque *nosotros* no escribimos con pluma, ni de ganso, que es la más antigua, sino con lápiz” (83). El encuentro de dos personas (una que dicta y otra que escribe) produce una serie de desencuentros en el momento de la lectura. Cuesta distinguir en ciertas ocasiones si se le está hablando al secretario o al lector. Estas tres figuras aparecen ficcionalizadas en el texto (procedimiento que Macedonio sabrá manejar y explotar en torno a los personajes, su público y su figura de autor).

Si bien las primeras versiones del *Museo* fueron de puño y letra del mismo Macedonio, a partir de la década del 40 su hijo, Adolfo de Obieta, pasará a ser escriba y albacea de su obra cuando en 1947 Macedonio se mude con él⁹. Si a este tipo de interacción e intercambio se le agrega el contacto de Macedonio con la vanguardia del 20, veremos lo crucial que fue esa

⁸ Cuando Mansilla comenzó a publicar en el diario *Sud-América* las charlas de los jueves, Macedonio tenía catorce años. Es muy probable que haya leído a Mansilla al calor de su producción o posteriormente a la compilación en volúmenes de sus *causeries*, sin embargo, no hay testimonios que sostengan lo contrario.

⁹ “El diálogo de Adolfo tuvo una dimensión singular, acicateado por su curiosidad insaciable, por una devoción hacia el genio de Macedonio, en un vínculo intelectual y filial enriquecido por el cuidado, la dedicación, la delicadeza y el extremo decoro entre ambos” (Camblong “El archivo” 190).

etapa oral en la producción del *Museo* y que perdura en las múltiples apelaciones al lector y diálogos entre personajes.

Dice Mansilla: “¡O no faltaba otra cosa, que mi secretario, que es mi *alter ego*, no me elogiara!” (82-83). En ese intercambio intelectual que se produce indefectiblemente entre dos o más personas que se proponen producir un texto, el dinero no es la moneda de pago, sino el conocimiento y el placer hedonista de compartir el tiempo con alguien.

Sin inscribirse en la tradición folletinesca, es indudable que Macedonio comparte con ella varios de los rasgos que conforman su matriz genérica. Asimismo, comparte con Mansilla, uno de los más grandes exponentes nacionales del siglo XIX, su tono humorístico, que linda tanto con el sarcasmo como con el chiste inteligente, y sus recursos más recurrentes: la digresión y la dilación. Algunas de las *causeries* solían abarcar tan sólo una publicación; otras, en cambio, como “El famoso fusilamiento del caballo”, ocupa cinco publicaciones, en las que el caballo queda relegado a un tercer plano del texto.

Así como las *causeries* “proponen un género adaptado al gusto local que sirve para meter de todo [...] pero que se estructura sobre el cuerpo, los gestos, y la memoria del *causeur*” (Iglesia; Schwartzman 12), el *Museo* se organiza en torno a los pensamientos, reflexiones y experiencias del Autor, figura que se vuelve personaje, y del Presidente, *alter ego* de Macedonio.

Conclusión

La promesa funciona en todos los niveles del texto macedoniano¹⁰. Al nivel del paratexto, el *Museo* logra invertir la linealidad de la producción literaria, y su comentario y debate se generan antes o al mismo tiempo que es escrita. Al nivel de la hipertextualidad, el texto se apropia de una serie de formas y discursos como el prólogo para postergar el relato. Por último, al nivel del metatexto, el texto es su propio comentario, propone lo que hará incluso antes de hacerlo.

Macedonio logra crear un entramado de sentidos alrededor de un texto que no tiene forma acabada y nunca la tendrá. Como un texto mutable e informe, o al menos altamente fragmentario y multifacético, lo único seguro son los efectos que la escritura de Macedonio

¹⁰ A continuación, usaré los conceptos empleados por Genette y retomados por Jean Marie Schaeffer en su artículo “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”.

ha conseguido y no su escritura en sí. La promesa ha logrado, aún sin cumplirse, su cometido: transformar el terreno actual y gestar uno próspero para otra forma de hacer literatura.

Bibliografía

Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.

Camblong, Ana María. "Estudio preliminar". Ana María Camblong y Adolfo Obieta (eds.). *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: CSIC, 1993. XXVII-LXXIX.

---. "El archivo que se hizo cosmos". Noé Jitrik y Roberto Ferro (eds.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. 185-204.

Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1958.

Carrió, Genaro B.; Eduardo A. Rabossi. "La filosofía de John L. Austin". *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982. 7-35.

Derrida, Jacques. "La Différance". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994. 39-62.

Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Gómez de la Serna, Ramón. "Retrato de Macedonio Fernández". *Obras Completas II*. Barcelona: AHR, 1957. 1586-1601.

Iglesia, Cristina; Julio Schvartzman. "Entre-nos. Folletín de la memoria". *Horror al vacío y otras charlas*. Buenos Aires: Biblos, 1995. 9-19.

Mansilla, Lucio V. *Los siete platos de arroz con leche*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2001.

Piglia, Ricardo et al. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. San Pablo: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988. 155-179.